

Leseprobe

Gernot Böhme (Hg.)

Über Goethes dramatisches Werk



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1362-8

ISSN 2191-4796

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Gernot Böhme Goethe als Dramatiker	7
Hartmut Reinhardt Ein rebellisches Feuer verglüht. Der Prometheus-Mythos in Goethes dramatischem Werk	19
Gernot Böhme Goethes Dramen <i>Clavigo</i> und <i>Torquato Tasso</i>	37
Ulrike Leuschner Ein Schauspiel, das es buchstäblich in sich hat. Goethes <i>Der Triumph der Empfindsamkeit</i>	47
Über die Autoren	71

Gernot Böhme

Goethe als Dramatiker

1. Das Werk

Es ist für uns sowohl als Hörer wie als Leser dieser Vortragsreihe über Goethes Dramenwerke notwendig, uns zunächst einen Überblick über diesen Teil seines Werkes zu verschaffen. Das umso mehr, als die Werke, die dazu gehören, im Prinzip für die Bühne geschrieben sind, sodass aus der Aufführungspraxis wie auch aus den Zuschauererfahrungen dieser bedeutende und sehr ausgedehnte Teil von Goethes Schaffen auf nur wenige Werke zusammenschumpft, nämlich einerseits auf *Faust*, eine Tragödie, und *Götz von Berlichingen*, ein Schauspiel. Aus diesen beiden Dramen speist sich die Vorstellung, die man sich von Goethe als Dramatiker macht. Sie sind es auch, die ihm schon früh einen Platz in der Weltliteratur gesichert haben.¹

Ich füge an die Erwähnung dieser beiden Stücke zunächst die Gruppe der *großen Dramen* an. Sie so zu nennen und zusammenzufassen, entspringt natürlich einer Einschätzung ihrer Bedeutung und vor allem aber auch der Tatsache, dass sie es sind, die bis heute immer wieder, wenigstens auf deutschen Bühnen, gegeben werden. Es handelt sich um: *Iphigenie auf Tauris* und *Egmont*, um *Clavigo* und *Torquato Tasso* und schließlich um *Stella*. Als die *kleineren Dramen* möchte ich folgende nennen: *Die Geschwister* und *Die natürliche Tochter*. Ferner aber auch seine frühen Stücke aus der Leipziger Zeit, die sich noch an die Tradition der italienischen und französischen Schäferspiele anlehnen, nämlich: *Die Laune des Verliebten* und *Die Mitschuldigen*.

Es gibt ferner eine Gruppe von Dramen, die als Reaktion auf die Französische Revolution bzw. die Spätzeit des *ancien régime* anzusehen sind. Es handelt sich um die Dramen *Der Groß-Cophtha*, *Der Bürgergeneral* und *Die Aufgeregten*. Schließlich möchte ich als letzte Gruppe die zahlreichen Sing- und Festspiele nennen, die Goethe vor allem für Ereignisse des Weimarer Hofes komponierte. Aber als besonderes Werk auch *Des Epimenides Erwachen*. Letzteres Festspiel ist eine Auftragsarbeit für den Berliner Hof, mit dem der Sieg über die Truppen Napoleons gefeiert werden sollte und von Goethe als eine Hymne oder eine Mahnung zum Frieden geschrieben wurde.

1 *Götz von Berlichingen* wurde bereits wenige Jahre nach seinem Erscheinen in Deutschland von Sir Walter Scott ins Englische übersetzt.

Nicht anführen möchte ich hier die zahlreichen Dramenfragmente, zu denen auch eine Reihe von Anknüpfungen an Stoffe der griechischen Sage gehören, wie etwa das Fragment *Nausikaa* und das Fragment *Pandora*.

2. Die biografische Bedeutung dieser Werkgruppe

Gibt allein schon der Umfang von Goethes ausgeführten Dramen und fragmentarisch gebliebenen Versuchen der Werkgruppe innerhalb seines literarischen Werks ein sehr großes Gewicht, so erhöht sich dieses noch durch die biografische Bedeutung, die für Goethe das Theater hatte. Man kann diese Bedeutung einerseits aus seinem autobiografischem Opus *Dichtung und Wahrheit* entnehmen, andererseits dem Entwicklungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, und schließlich wird sie dokumentiert durch Goethes praktisch ein Vierteljahrhundert währende Tätigkeit als Direktor der Weimarer Bühnen.² Goethe hat in früher Jugend das Theater zunächst als Puppentheater kennengelernt, das ein Gast der Familie in privater Kreis in der Goethe'schen Wohnung vorführte. Goethe erfuhr als Junge von der auf der Puppenbühne inszenierten *anderen Welt* einen tiefen Eindruck. Entscheidend ist aber, dass es bei diesem Eindruck nicht blieb, sondern dass er sich quasi hinter die Bühne bzw. auf die Seite der Performer begab und dadurch nicht nur die Maschinerie der Bühne – die bei der Puppenbühne natürlich höchst einfach war und aus Bändern und Stäben bestand – kennenlernte, sondern auch das Kostümwesen und vor allem die der Aufführung zugrundeliegenden Texte. Und das durch einen Zufall: Nach Süßigkeiten suchend, entdeckte Goethe in der Speisekammer seiner Mutter verschnürte Pakete und Päckchen, die das Inventar der Puppenaufführung, die Goethe gesehen hatte, enthielten. Der Junge, der seine Kenntnis zunächst geheim halten wollte, wurde entdeckt und erhielt danach die wohlwollende Förderung seiner Mutter. Er eignete sich die Stücke an, begann zu spielen, zog auch Spielkameraden heran, die teils als Zuschauer, teils als Mitspielende seine Tätigkeit unterstützten. Vom Nachspiel der gesehenen Stücke schritt er bald zur Komposition eigener fort. Diese frühe Form der Selbstbildung Goethes erfuhr in der Zeit seiner Jugend eine Fortsetzung durch das Kennenlernen von bänkelsängerischen Präsentationen und Volksstücken in Frankfurt, vor allem aber dadurch, dass während der französischen Einquartierung für

2 Siehe dazu Peter Huber, Goethes praktische Theaterarbeit, in: Goethe-Handbuch, Bd. 2, Stuttgart: Metzler 1996, S. 21-42.

längere Zeit eine französische Theatergruppe gastierte. Goethe, der Französisch nicht im häuslichen Unterricht und durch Hofmeister gelernt hatte, wie etwa Latein und Italienisch, eignete sich das Französisch sehr schnell, vor allem durch die Bekanntschaft mit einem Jungen aus der Theatergruppe an, und dann auch dadurch, dass er von seinem Großvater, dem Schulzen Textor, für alle Aufführungen eine Freikarte bekam. Diese erste Prägung des jungen Goethe durch sein Engagement zunächst im Puppentheater und dann auch auf oder vor der großen Bühne besonders des französischen Theaters ist deshalb von so großer Bedeutung, weil innerhalb der Bildung des Jungen und dann Jugendlichen, die vor allem unter der Ägide des Vaters sehr umfanglich ihm vermittelt wurde, dieser Sektor der Bereich seiner Selbstbildung war, die bald mit der Bildung seines Selbst im Unterschied zu dem, was Familie, Stand und patrizische Öffentlichkeit Frankfurts von ihm erwartete, stand. Diese Differenz führte noch in seiner Adoleszenzphase, das heißt in seinen frühen 20er Jahren, zu einem Konflikt mit seinem Vater, der ihn eigentlich für die Laufbahn eines Juristen und dann Verwaltungsbeamten bestimmt hatte. Seine Neigung galt dagegen der Literatur und eben ganz besonders dem Theater. Das Theater war für den jungen Goethe eine Art Freiraum zur Ausbildung des Selbst. Eine andere Welt zu der, die sich von Familie und Herkunft ihm als vertraut, aber auch fordernd darstellte. Dieser Konflikt ist das Grundmotiv von Goethes Entwicklungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Die Beziehung zum Theater wird im Titel der ersten Fassung noch deutlicher: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. Wir werden diesen biografischen Zusammenhängen in unserer nächsten Vortragsreihe weiter nachgehen können, die sich Goethes biografischen Schriften zuwenden wird. Hier möchte ich diesen Abschnitt nur mit einem Zitat aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* abschließen. Wilhelm Meister berichtet seiner Geliebten, der Schauspielerin Mariane, von einem Gedicht, in dem er die beiden Pole, zwischen denen sich die weitere Entwicklung in dem Roman abspielen wird, nämlich dem sogen. Handelsstand, d. h. also dem Geschäftsleben, für den ihn sein Vater bestimmt hatte, und dem Theater, in Form von zwei weiblichen Figuren darstellt. – Zunächst das Wirtschaftsleben im Bilde einer Hausmutter oder Wirtschaftlerin:

Wie ängstlich hatte ich die alte Hausmutter geschildert mit dem Rocken im Gürtel, mit Schlüsseln an der Seite, Brillen auf der Nase, immer fleißig, immer in Unruhe, zänkisch und haushältisch, kleinlich und beschwerlich!

Und dann das Bild der Frau, die das Theaterwesen im Gedicht repräsentieren sollte:

Wie anders trat jene dagegen auf! Welche Erscheinung ward sie dem bekümmerten Herzen! Herrlich gebildet, in ihrem Wesen und Betragen als eine Tochter der Freiheit anzusehen. Das Gefühl ihrer selbst gab ihr Würde ohne Stolz; ihre Kleider ziemten ihr, sie umhüllten jedes Glied, ohne es zu zwingen, und die reichlichen Falten des Stoffes wiederholten wie ein tausendfaches Echo die reizenden Bewegungen der Göttlichen. (HA 7, S. 32)

3. Charaktere

Nachdem wir uns die Mannigfaltigkeit von Goethes dramatischem Schaffen und dessen biografische Bedeutung vor Augen geführt haben, würde es nun sehr befriedigend sein, wenn wir so etwas wie den Typ Goethe'scher Dramatik ausmachen könnten, etwa typische Handlungsverläufe oder wie Goethe im Drama eine Spannung aufbaut und wie es dann zur Lösung kommt – oder auch nur bevorzugte Themen Goethe'schen Schaffens. Nun ist Goethe auch in Bezug auf die Literatur kein guter Theoretiker. Er liebte es viel eher, einen Gegenstand durch Gegensätze oder Polaritäten zu bestimmen oder aber eine Übersicht über ein Gegenstandsfeld durch Klassifizierungen zu versuchen. Äußerungen dieser Art finden sich nun auch zur Gattung Drama. So in einem Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung“, der 1797 aus Gesprächen mit Schiller entstanden ist, aber erst 30 Jahre später (1827) in der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* erschien. Dort heißt es: „[...] daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.“ (HA 12, S. 249) Wichtiger als diese Äußerung ist jedoch ein Gespräch, das Wilhelm Meister mit dem Schauspieler und Theaterdirektor Serlo im 5. Buch des 7. Kapitels von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* führt. Dort heißt es:

Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. [...] Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat. (HA 7, S. 307)

Diese Unterscheidung von Roman und Drama ist sicherlich interessant und wird sich als fruchtbar erweisen, obgleich sie auf den ersten Blick nicht sehr trennscharf zu sein scheint. Nach unserem Sprachgebrauch sind *Gesinnung*

und *Charakter* nicht klar unterschieden, weil wir *Gesinnung* in der Regel etwa als den moralischen Charakter einer Person verstehen. Zu Goethes Zeit allerdings war *Gesinnung* noch viel mehr Absicht, Begehren, Motivation. Danach würde sich das Geschehen im Roman entfalten als die Art, wie eine Person bestimmter *Gesinnung* sich an den Verhältnissen abarbeitet bzw. wie sich durch Begebenheiten die *Gesinnung* einer Person verändert. Anders – nach Goethe – das Drama. Im Drama haben wir es mit Personen bestimmten Charakters zu tun, und das Geschehen stellt sich dar als Auswirkung des Charakters bzw. als die Taten der Person, die aus dem Charakter folgen und durch die die Person schließlich – jedenfalls in der Tragödie – an sich selbst scheitert. Das ist freilich in der klassischen, also der griechischen Tragödie anders, insofern hier die Tragödienhelden nicht an ihrem Charakter, sondern an dem ihnen bestimmten Schicksal scheitern.

Goethes Bestimmung des Dramas aus dem Gespräch mit Serlo in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gibt uns nun einen Hinweis, wie wir die Goethe'schen Dramen in ihrer Mannigfaltigkeit durch einen sie verbindenden Aspekt betrachten können: Es ist nämlich ganz offensichtlich, dass Goethe in seinen Dramen große Männer- und Frauengestalten geschaffen hat, Charaktere, die durch ihre Handlungen bzw. ihr Verhalten sich im Laufe des Dramas darstellen. So Faust und Götz, Egmont, Clavigo und Tasso; so Gretchen, Iphigenie, die Schwester Marianne, Marie Beaumarchais und Eugenie, die natürliche Tochter. Von Seiten der Schauspieler und Schauspielerinnen werden Goethes Dramen auch so gesehen, wenn sie es etwa als Höhepunkt ihrer Karriere empfinden, den Faust, das Gretchen oder Iphigenie spielen zu dürfen. Aus dieser Betrachtung, dass es in Goethes Dramen eigentlich um die Darstellung großer Charaktere geht, fallen allerdings einige seiner Werke heraus. Ganz sicher die Sing- und Festspiele, aber auch die verschiedenen Dramen, die in Reaktion auf die Französische Revolution entstanden sind, wie auch seine frühen Leipziger Stücke. Bei den Sing- und Festspielen ist das natürlich, bei den anderen genannten Dramen Goethes geht es jedoch weniger um die Entfaltung von Charakteren. Vielmehr besteht das dramatische Geschehen im kollektiven Zusammen- oder Gegenwirken innerhalb einer Gruppe von Personen.

Vor allem für die *großen* Dramen können wir feststellen: Bei Goethe sind die Dramen weniger die Darstellung eines *dramatischen* Geschehens als vielmehr die Explikation eines Charakters – die vorangetrieben wird durch Situationen, in die sie hineingeraten, oder durch die eigenen Handlungen. Die meisten seiner Charaktere scheitern tragisch an sich selbst bzw. an Situationen, denen gegenüber die Protagonisten ihren Charakter durchhalten

wollen. Ausnahmen sind Iphigenie, die natürliche Tochter und die Schwester Marianne in *Die Geschwister*: Hier gibt es ein Happyend. Gehen wir kurz die Reihe der wichtigsten Charaktere durch.

Faust ist der Strebende oder genauer gesagt, sein Charakter besteht darin, leidenschaftlich wissen zu wollen. Als solcher ist er von den Wissensformen, die der akademische Betrieb anbietet, enttäuscht und verlässt diesen Bereich, um an sich selbst das zu erfahren, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist. Er lässt sich handelnd auf die kleine (*Faust I*) und die große Welt (*Faust II*) ein. Er scheitert dabei nicht so sehr an seinen Handlungen, als vielmehr an den Mitteln bzw. dem Mittel, dessen er sich in der Auseinandersetzung mit der Welt bedient, nämlich der gewaltsamen Mittel, die ihm Mephisto zur Verfügung stellt. So kommt es, dass ausgerechnet der, der leidenschaftlich die Erkenntnis sucht, nicht weiß, was er tut, und schließlich erblindet. Man sieht – um das nebenher zu sagen –, dass die Tragik des Charakters Faust verschwinden wird, wenn man das Stück etwa so inszeniert, dass Mephisto nur die andere Seite des Faust ist bzw. wenn man die Gestalt Faust, wie es in der jüngsten Darmstädter Inszenierung geschieht, in zwei Personen zerlegt.

Im *Götz von Berlichingen* hat Goethe eine Gestalt geschaffen, deren Charakter noch durch die klassische Ritterlichkeit geprägt ist: durch Unerschrockenheit, Tapferkeit, Anständigkeit und Biederkeit. Er kennt keine Ränke, Intrigen, Absichten. Er ist liebevoll und fürsorglich gegenüber seinen Leuten und auch im weiteren Sinne sozial gesinnt. Er scheitert daran, dass er in einer Zeit lebt, in der durch die Entwicklung von Flächenstaaten und die militärische Durchsetzung des Landfriedens, d. h. also auch des Gewaltmonopols der Staaten, für die Ritter im klassischen Sinne, also die freien Reichsunmittelbaren, kein Platz mehr ist. Norbert Elias beschreibt in seinem *Prozess der Zivilisation* diesen Vorgang sehr treffend als die *Verhöflichung der Krieger*. Götz scheitert im Besonderen daran, dass ihn sein moralisches Engagement für die Unterdrückten im Zusammenhang der Bauernkriege in Konflikt mit seinen Ritterpflichten bringt.

Blieben wir zunächst noch bei den großen männlichen Gestalten, also Egmont, Clavigo, Tasso. Egmont ist der Typ des weisen, fürsorglichen Landesvaters. Für ihn besteht Herrschaft nicht in der Unterdrückung von Untertanen, sondern in der Verpflichtung auf das Gemeinwohl. Sein Charakter besteht in der Identifizierung mit dieser Aufgabe. Dabei wird seine Authentizität qua Landesvater noch dadurch pointiert, dass er sich nebenher eine bürgerliche Geliebte leistet. Es ist schließlich gerade die Schlichtheit, oder sagen wir auch die Naivität seines authentischen Charakters, die ihn ins Unglück führt: Ganz ohne dramatisches Geschehen gerät er in die

ränkevollen und durch Gewalt bestimmten Netze der spanischen Usurpatoren, die ihre Hoheit über die Niederlande wieder herstellen wollen.

Entfaltet sich schon Egmonts Charakter weniger durch Taten, sondern vielmehr durch die Situation, in die er durch sein Verhalten gerät, so muss man von Clavigo und Tasso sagen, dass sie eigentlich Antihelden sind: pathische Männer. Ihr Charakter zeigt sich weniger in dem, was sie tun, als vielmehr in dem, was ihnen geschieht bzw. in den Emotionen, mit denen sie auf diese Geschehnisse reagieren. Wenn Goethe im Lichte seiner Unterscheidung von Roman und Drama Shakespeares Hamlet eher als eine Romanfigur sieht, so könnte man das ebenso von Clavigo und Tasso sagen. Doch beide sind nicht eigentlich durch Gesinnungen, als vielmehr eben doch als Charaktere bestimmt, und zwar so, dass ihr jeweiliger Charakter in einer großen sensiblen Aufnahmefähigkeit und deshalb auch Verletzlichkeit besteht. Clavigo, der eigentlich Marie Beaumarchais liebt, ist in seinem Verhalten weniger durch diese Liebe als vielmehr durch die Weise bestimmt, wie seine Freunde und Verwandten diese Liebe sehen. Ähnlich, aber doch wieder anders, Tasso: Man mag ihn für den idealischen Dichter halten und die Dramenhandlung für dessen Konfrontation mit einem politisch und administrativ handelnden Tatmenschen. Dafür müsste man aber wissen, worin seine im Stück viel gepriesene Dichtkunst inhaltlich überhaupt besteht. Was dem Zuschauer tatsächlich vor Augen geführt wird, ist ein narzisstischer Charakter, dessen prekäres Selbstbewusstsein durch die Situation der Abhängigkeit, in die er als Hofdichter geraten ist, manifest wird. So reagiert er übersensibel auf jede Regung der Zuneigung oder von Distanz, die andere ihm zeigen, geradezu idiosynkratisch auf jede Bemerkung, die eine Bewertung seiner Person enthalten könnte.

Man ist leicht geneigt, den Ausdruck *Charakter* mit Charakterstärke zu verbinden. Demgegenüber finden wir bei Goethe mehrere männliche Charaktere, die gerade durch ihre Schwäche und Verletzlichkeit bestimmt sind. In gewisser Weise trifft das sogar auf Götz zu mit seinem biedereren Charakter, sicher dann auf Egmont mit seinem treuherzigen Vertrauen auf das, was recht ist. Insbesondere aber mit Clavigo und Tasso hat Goethe Männergestalten geschaffen, die nicht so sehr durch ihr Handeln-Können als vielmehr durch ihre Empfindsamkeit bestimmt sind.

Auf der anderen Seite hatte Goethe sichtlich eine Vorliebe für starke Frauen. So schon in seinem Epos *Hermann und Dorothea*. Dann aber auch in vielen weiblichen Charakteren in seinen Dramen. So kann man sagen, dass Goethe in gewisser Weise den damals und zum Teil bis heute noch herrschenden genderspezifischen Vorurteilen entgegengearbeitet hat.